

# Une question transnationale: les conditions de production du NCA

*L'auteure situe ici le mouvement du Nouveau Cinéma Argentin dans son contexte de production. Comment décrire les principaux changements au niveau des conditions de production ? Et comment cette nouvelle situation a-t-elle influencé la poétique développée par les cinéastes mêmes ?*

Nadia Lie

« *Le mauvais* versus *le neuf* »<sup>1</sup> est le titre provocateur sous lequel la revue de cinéma argentine *L'Amant*<sup>2</sup> présente son numéro de juin 1995. *Le mauvais* est associé au film *Tu ne mourras pas sans me dire où tu vas*<sup>3</sup> du réalisateur Eliseo Subiela tandis que *le neuf* désigne une série de court-métrages qui, sous le nom *Histoires brèves*<sup>4</sup>, introduit une nouvelle génération de cinéastes dont les représentants les plus connus seront Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrián Caetano et Daniel Burman. Deux ans plus tard, les critiques du festival du film à Mar del Plata sélectionnent *Pizza, bière et cigarettes*<sup>5</sup> d'Adrián Caetano comme meilleur film de l'année, et en 1999, *Un monde de grues*<sup>6</sup> de Pablo Trapero remporte le premier prix au BAFICI, le festival international du film indépendant de Buenos Aires. Voilà les premiers faits d'armes d'un mouvement aujourd'hui communément appelé le Nouveau Film Argentin (NCA).<sup>7</sup> Cette appellation désigne un groupe de cinéastes nés après 1965 et associés à une volonté de rupture par rapport au cinéma argentin établi, ou du moins ce qui en restait après la crise économique et la politique d'austérité du président Menem du début des années 90. Du point de vue stylistique et thématique, le mouvement est caractérisé par un retour au réalisme et une place toute particulière accordée aux adolescents. Souvent, le NCA porte un regard critique sur la vie quotidienne sous le 'ménemisme' (1989-2001), sans toutefois s'identifier à des prises de positions explicites dans le domaine politique. Ces caractéristiques valent ce qu'elles valent. Toutefois, un mouvement artistique – et en particulier cinématographique – signifie toujours plus qu'une liste fermée de thèmes et de techniques. Comme le souligne Gonzalo Aguilar dans *Des mondes autres*<sup>8</sup> – la première étude systématique sur le sujet –, n'importe quel changement dans le monde cinématographique est également lié à ses conditions de production. Il n'en est pas autrement pour le NCA.<sup>9</sup>

## Le NCA et les appareils de production

En décembre 2009, une autre revue de cinéma argentine, *Kilomètre 111*,<sup>10</sup> publie un débat important sur le Nouveau Cinéma Argentin à l'occasion de l'apparition de quelques nouveaux films comme *Histoires extraordinaires*<sup>11</sup> de Manuel Llinás (2008), dont le titre à forte résonance intertextuelle suggère en soi un retour critique aux origines du NCA (cf. *Histoires brèves*). La discussion est clôturée par l'idée, d'ailleurs contenue dans le titre même du débat « Novissimes, cinémas nouveaux, Etat et Industrie »<sup>12</sup>, que le *nouveau* du NCA se situe principalement dans son rapport au monde de la production. Concrètement, l'aspect novateur du NCA sur le plan de la production s'expliquerait par trois facteurs : l'essor des écoles de cinéma, l'apparition d'un circuit de financement alternatif sur le plan international et la définition de la part de l'Etat argentin d'une politique proactive en matière de cinéma. Dans ce qui suit, nous passerons en revue chacun de ces facteurs.

Les écoles de cinéma, fermées pendant les années de dictature, sont rouvertes sous Alfonsín et attirent un nombre croissant d'étudiants. Selon certains critiques, l'émergence du NCA s'expliquerait déjà par cet élément purement quantitatif : jusqu'à un certain point, la quantité garantirait la qualité.<sup>13</sup> De plus, de nouvelles écoles voient le jour. A Buenos Aires, on fonde la FUC (Fondation Université du Cinéma<sup>14</sup>) qui est souvent considérée comme le berceau du NCA. Face au circuit des grandes productions industrielles, les écoles encouragent les jeunes cinéastes à trouver leur propre voie en propageant des formes alternatives de production, plus « artisanales »<sup>15</sup>; ainsi naissent les *operas primas* (premiers films) à budget limité qui, d'une part, s'éloignent des produits standardisés du cinéma commercial (par des scénarios plus libres, des acteurs non-professionnels...) et, d'autre part, tirent profit d'une formation internationale reposant, pour la première fois dans l'histoire du cinéma argentin, sur « une transmission ordonnée des savoirs entre les générations ».<sup>16</sup> Une des idées clé de la génération qui fournit les professeurs des écoles de cinéma, la soi-disant Génération de soixante<sup>17</sup>, est celle d'une politique des auteurs, liée à la recherche de l'originalité et de l'expérimentation ainsi qu'à la défense d'un cinéma indépendant.<sup>18</sup> Ce qui souvent est pure nécessité pour les jeunes cinéastes (le fait de travailler avec des budgets extrêmement limités) apparaît alors d'emblée comme une vertu : le positionnement en dehors des circuits officiels et commerciaux augmenterait la possibilité de trouver un langage personnel.

Le deuxième aspect mentionné par la revue *KM 111* concerne la création d'organismes de financement internationaux du cinéma latino-américain, provenant d'une logique d'aide aux *économies émergentes*. Bien que de telles organisations existaient – et existent – aussi en dehors de l'Europe, le NCA est particulièrement lié à la découverte d'une « route européenne »<sup>19</sup> : la Fondation Hubert Bals à Rotterdam (1989-), le Fonds Sud Cinéma en France (1984-), le programme Ibermedia en Espagne (1994-), et Canal +. Cette dimension transnationale du cinéma argentin est antérieure aux années 90 et se manifeste entre autres dans les co-productions binationales des années 80. À la différence de celles-ci, cependant, les nouvelles fondations recherchent moins le profit économique que l'éclosion de talents nouveaux – un objectif très favorable aux jeunes cinéastes et au cinéma indépendant. Le film *Rasé*<sup>20</sup> (1992) de Martín Rejtman, généralement considéré comme précurseur du NCA, est le premier à recevoir ce type de financement grâce à l'intervention d'Alejandro Agresti, un cinéaste argentin qui vécut plusieurs années aux Pays-Bas et qui, dès son retour en Argentine, attira l'attention de ses collègues sur l'existence de ces circuits.<sup>21</sup> Un autre médiateur important devint le BAFICI, le festival international du cinéma indépendant de Buenos Aires fondé en 1999. Comme l'explique le premier directeur de ce festival, Andrés Di Tella, le BAFICI s'est attelé à assurer la visibilité des financements européens notamment en invitant des représentants de ces organismes (comme Ilse Hughan, qui devint une autre médiatrice clé) à Buenos Aires.<sup>22</sup> Il va sans dire que le BAFICI procura également un appui énorme au cinéma indépendant en général en divulguant non seulement l'œuvre de cinéastes européens ou nord-américains de l'école indépendante mais aussi des pays asiatiques et autres (comme le directeur iranien Abbas Kiarostami, dont le film *Le goût de la cerise* (1997) fit sensation à Buenos Aires en 1999).<sup>23</sup> L'esprit cosmopolite de la génération de 60, transmis par les écoles de cinéma, s'élargit ainsi vers une perspective plus internationale encore, celle de *cinéma du monde*.

Le troisième aspect concerne la politique nationale vis-à-vis du cinéma. Au milieu des années 90, le cinéma argentin agonisait. S'il avait un jour compté parmi les cinémas les plus développés du continent latino-américain (à côté de celui du Mexique et du Brésil) avec plusieurs dizaines de long-métrages par an, l'année 1994 vit la naissance de 4 films seulement, un triste record historique. La

cause de cette impasse était triple : la crise économique qui s'était déjà manifestée vers la fin des années 80, l'élimination de tout support étatique pendant le premier mandat de Menem et l'apparition d'un nouveau support technologique pour le film, la cassette vidéo, qui impliqua une très forte diminution de la fréquentation des cinémas.<sup>24</sup> Or, durant cette même année de crise, naît une conscience nouvelle de l'importance symbolique du cinéma argentin. En 1994, en effet, la nouvelle loi 24.377, mieux connue sous l'appellation *Loi du Cinéma*<sup>25</sup>, introduit deux changements importants : le premier étant la création de l'INCAA (Institut National de Cinéma et d'Art Audiovisuel) destiné à régulariser et stimuler le cinéma national, et le deuxième, l'adoption d'une série de mesures concrètes pour renforcer la position du cinéma national, basées sur des quotas d'exhibition et des taxes prélevées sur les films (argentins, américains et autres) projetés, vendus et loués en Argentine. Caroline Rocha<sup>26</sup>, qui a examiné l'influence de la Loi du Cinéma de 1996 à 2006, offre une conclusion plutôt claire : cette loi a permis l'essor spectaculaire du cinéma argentin après sa quasi-disparition au début des années 90. Ceci est d'autant plus remarquable que, pendant la même époque, le cinéma nord-américain gagne aussi en présence grâce au nouveau système du *mall 'n movie* (*centre commercial et cinéma*)<sup>27</sup> qui, partout en Amérique latine, remplace les anciens théâtres de cinéma par des salles multiplexes, aménagées dans les grands centres commerciaux et détenues par des entrepreneurs étrangers.<sup>28</sup>

Ce qui est moins clair, cependant, c'est l'effet concret de cette Loi sur le mouvement qui nous intéresse : le Nouveau Cinéma Argentin. Si la production cinématographique argentine connut un essor dans les années qui suivirent l'installation de la Loi, la dernière année du mandat de Menem en montra les imperfections : provoquant l'indignation du monde cinématographique argentin, l'institut INCAA destina la presque totalité des fonds de 1998 au film animé *Manuelita* et le sélectionna pour représenter l'Argentine aux Oscars (sans succès d'ailleurs). Un changement dans la gestion de l'institut s'ensuivit. Sous le mandat du nouveau directeur José Miguel Onaindia (1999-2001), la bonne entente entre l'INCAA et le NCA se manifesta par exemple dans la création d'une catégorie spéciale pour les jeunes cinéastes débutants.<sup>29</sup> Pourtant, cette bonne entente ne dura pas. Selon Manuel Llinás, participant au débat de 2008, l'INCAA tend à opter pour les grandes productions au détriment des films expérimentaux en raison de l'influence des syndicats – qui prennent un compte le nombre d'emplois lié à un projet déterminé – sur les commissions de sélection.<sup>30</sup>

### Poétique et politique

Si tous les spécialistes du Nouveau Cinéma Argentin s'accordent pour signaler l'importance des nouvelles conditions de production décrites plus haut<sup>31</sup>, la grande question reste, évidemment, de savoir si ce nouveau type de production a aussi des répercussions au niveau de l'esthétique et de la thématique du produit filmique. Ce financement reste-t-il extérieur au film ou bien le pénètre-t-il jusqu'à en déterminer le matériau artistique même (du point de vue technique, sémantique, idéologique)? Dans ce qui suit, j'aimerais indiquer quelques lignes de force du débat autour de cette question tout en soulignant que nous nous attelons ici à une question assez neuve pour la critique argentine, probablement parce qu'elle dépasse l'approche nationale pour adopter une perspective transnationale.

Loin d'associer les fondations comme Hubert Bals ou Fonds Sud à un programme esthétique particulier, les critiques argentins abordent cette question comme condition de possibilité même de la liberté accrue des cinéastes, tant au niveau des techniques qu'au niveau des thèmes et contenus.

Selon David Oubiña - une des figures de proue de la nouvelle critique qui accompagne le NCA - une fondation indépendante travaille selon une logique très différente de celle d'un organisme d'Etat ou d'un producteur.<sup>32</sup> Tandis que l'Etat est lié à un certain langage idiosyncratique de la nation (qu'il tend à articuler ou stimuler) et que le producteur doit assurer que son inversion soit rentable du point de vue commercial, une fondation indépendante miserait sur l'expérimentation – liée au risque – impliquant un appui beaucoup plus libre au cinéaste pour lui permettre de trouver son langage à lui. En d'autres mots, le financement se mettrait au service d'une poétique d'avant-garde qui se caractérise par son aspect imprévisible et radicalement original. On trouve un raisonnement comparable chez Andermann, qui insiste, dans ce contexte, sur la différence entre les fondations, d'une part, et le système de co-productions binationales, de l'autre. Ces dernières imposeraient en général des exigences au niveau des acteurs et des thèmes en favorisant – encore une fois – la production d'histoires facilement reconnaissables comme *argentines* à l'étranger (par exemple, moyennant une référence à la dictature).<sup>33</sup> Cette affirmation de la liberté créatrice absolue, offerte, selon les critiques argentins, par les nouveaux organismes, fait écho aux objectifs explicites de ces fondations qui soulignent que leur critère de sélection est un critère exclusif de qualité, formulé par des commissions de sélection composées par des experts (et non pas par des représentants de syndicats, comme c'était le cas de l'INCAA).<sup>34</sup>

Or, il y a d'autres positions aussi. Dans une analyse des différentes formes qu'assume la transnationalisation actuelle du cinéma latino-américain, Paul Julian Smith postule l'existence d'un nouveau genre qu'il appelle *le film de festival*.<sup>35</sup> Loin de les situer à l'extrême opposé des films *mainstream*, dont ils cherchent assidûment à se différencier à cause de leur caractère stéréotypé, Smith affirme que ces films de festival, tout en se proclamant résolument originaux et authentiques, manifestent une série de ressemblances de famille qui révèlent leur caractère partiellement sérialisé et stéréotypé: « Ils ne recourent que très peu aux mouvements de caméra et préfèrent les longs plans-séquences sans coupure; ils racontent des histoires simples ou indirectes, souvent elliptiques et qui paraissent n'avoir pas de véritable fin, et souvent ils utilisent des acteurs non-professionnels que leur jeu forcément limité conduit à adopter un style systématiquement neutre ou sans émotion. Les *films de festival* sont souvent tournés en noir et blanc et leur bande-son ne contient jamais d'accompagnement musical conventionnel. »<sup>36</sup> Tiago de Luca confirme cette impression en comparant des cinéastes de plusieurs continents liés au circuit des festivals. Selon lui, « [i]l est possible de regrouper ces films sous la rubrique du réalisme cinématographique dans la mesure où ils adhèrent à des techniques que Bazin avait définies comme fondamentalement réalistes il y a 50 ans déjà, comme le tournage en décors naturels, les acteurs non-professionnelles, la profondeur de champ, et surtout le long plan-séquence. »<sup>37</sup> Quelques-unes de ces caractéristiques sont dénigrées dans un certain secteur de la critique argentine qui reproche au NCA « son minimalisme, ses localisations banales et ses dialogues ennuyeux »<sup>38</sup>, causes du rejet, à leurs yeux pleinement mérité, de ce courant par le spectateur argentin moyen.

La question qui se pose alors est de savoir dans quelle mesure le Nouveau Cinéma Argentin est spécifiquement un phénomène argentin. Paul Julian Smith, se référant au cinéma latino-américain en général, affirme que la thématique et le style de ces films dépendent en grande partie de jurys externes au continent. Ceux-ci leur apportent non seulement le financement mais aussi la reconnaissance sur base de scripts qui plaisent à des experts d'autres parties du monde.<sup>39</sup> On pourrait alléguer, dans le cas du NCA, que ces films sont tournés en Argentine et racontent des histoires situées en Argentine. Or, il faut savoir que ce phénomène correspond également aux règles

de financement : le film n'est subventionné que s'il est tourné en Argentine (même si la post-production est réalisée ailleurs).<sup>40</sup> Par ailleurs, selon Carolina Rocha, la thématisation de l'aspect argentin des histoires s'intègre elle aussi dans des considérations stratégiques : « Les festivals du film européens ont célébré particulièrement le ton fortement argentin des productions filmiques de ces directeurs du NCA. Cette tentative de rendre le public plus conscient des conditions socio-économiques de la vie quotidienne en Argentine a été une stratégie à succès pour obtenir des prix à des festivals du film européens, et donc pour acquérir des investisseurs étrangers. »<sup>41</sup>

En même temps, il semble assez extrême de nier au NCA son caractère argentin. En premier lieu, et dans le sillage de Borges<sup>42</sup>, on pourrait se demander si ces techniques soi-disant européennes ne font pas partie intégrante d'un langage filmique universel. Pourquoi quelqu'un qui utilise un long plan-séquence serait-il européanisé ? En deuxième lieu, le décalage entre les goûts du spectateur argentin moyen et ceux des cinéastes du NCA, auquel fait allusion l'étude de Rocha, se produit *mutatis mutandis* partout car il est propre au cinéma appelé indépendant. Celui-ci ne mise pas sur le public national – trop fortement déterminé par l'industrie nationale ou le commerce – mais sur un public international de cinéphiles, qui, grâce à la mondialisation, est devenu à son tour un véritable marché. Si l'ancien cinéma indépendant pouvait encore se définir par son rapport externe vis-à-vis du marché en général, le cinéma indépendant actuel s'intègre dans un nouveau type de marché qu'on pourrait appeler – suivant une suggestion de Marvin D'Lugo<sup>43</sup> – *the Global Art House Cinema*. Comme l'a exprimé très clairement Janneke Langelaan<sup>44</sup>, la Fondation Hubert Bals ne se conçoit pas comme étant en opposition au marché (contrairement à l'ancien cinéma indépendant) ; elle a en vue un autre type de marché, de cinéphiles, et d'orientation internationale. Enfin et surtout, la critique spécialisée du NCA confirme, par ses lectures et interprétations, le caractère argentin des films en montrant leur pertinence dans le contexte argentin même, particulièrement en relation avec la période ménémiste.<sup>45</sup> *Un monde de grues, Pizza, bière et cigarettes*, et *Le marécage* (Martel, 2001) sont des films de festivals qui utilisent le langage cinématographique mentionné plus haut pour évoquer la vie quotidienne dans la période post-dictatoriale de la crise. La combinaison d'un certain caractère élusif et elliptique avec une approche réaliste – typique du circuit des festivals, comme on vient de le voir – s'accorde parfaitement avec le rejet du langage politique explicite qui caractérise, selon les spécialistes du mouvement, le NCA, tout en le distinguant de la génération antérieure, symbolisée par des cinéastes comme Fernando Solanas.<sup>46</sup> Dans ce sens, on peut donner raison à Joanna Page qui a affirmé que, dans le cas du cinéma argentin, des éléments d'un langage transnational sont mis au service d'une problématique nationale, ou mieux encore, d'une *reterritorialisation* de la nation.<sup>47</sup> D'une manière plus générale, encore, David Oubiña a affirmé que, dans le cas du cinéma latino-américain, les notions de cinéma indépendant et de l'identité nationale ne s'excluent pas mais peuvent, au contraire, aller de pair.<sup>48</sup>

D'autre part, on pourrait se demander si le raisonnement de Page ne revient pas en dernière instance à *nationaliser* des produits qui obéissent également à une logique transnationale. Si la dimension critique vis-à-vis de la société argentine est claire dans les films de Caetano, Martel et Trapero, celle-ci est nettement moins évidente dans ceux de Lisandro Alonso, qui partage pourtant avec les premiers un style très réaliste et observateur. En choisissant comme localités des régions très spécifiques de l'Argentine (la Patagonie dans *Liverpool*, le Nord de l'Argentine (Mésopotamie) dans *Les morts*<sup>49</sup>), Lisandro Alonso nous emmène dans un monde d'une étrange beauté et y raconte des histoires minimales et elliptiques d'une portée universelle. La tension fondamentalement ironique dans son œuvre entre le cadre très local et spécifique, d'une part, et la thématique

universelle, de l'autre, se retrouve chez d'autres directeurs de films de festival (comme Reygadas, au Mexique) et explique le recours fréquent à des toponymes qui désorientent le lecteur : *Liverpool* et *Japon*<sup>50</sup> partagent cette caractéristique (aucun de ces deux films ne situent leur action dans le lieu indiqué par le titre). Selon Paul Julian Smith<sup>51</sup>, celle-ci révèle aussi l'alliance implicite de ces films avec un certain type de critique cinématographique trouvant sa justification dans le travail de décryptage qu'encouragent les films en question par l'inclusion de signes hermétiques et déroutants. En d'autres mots, les films de festival peuvent tout aussi bien ouvrir les portes au non-politique, à moins qu'on ne cherche la dimension politique dans la manière de produire les films mêmes, c'est-à-dire en dehors du circuit officiel et national (comme c'est le cas d'Alonso).

### Ouvrages cités

Aguilar, Gonzalo, *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

Andermann, Jens, *New Argentine Cinema*, Londres-New York, Tauris, 2012.

Bernini, Emilio, Tomás Binder & Silvia Schwartzböck, "Novísimos. Nuevos cines, estado e industria. Conversación con Pablo Fendrik, Mariano Llinás, y Gaspar Schreuer », *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n.º8, décembre de 2009, pp. 139-164.

Campero, Agustín, *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.

Di Tella, Andrés, « Recuerdos del nuevo cine argentino », dans: Eduardo Russo (éd.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, pp. 243-255.

King, John, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres-New York, Verso, 2000 (1<sup>e</sup> édition: 1990).

Nagib, Lúcia, Chris Perriam & Rajinder Dudrah. "Introduction", dans Id. (éds), *Theorizing World Cinema*, Londres-New York, Tauris, 2012, pp. vii-xxxii.

Oubiña, David, « Construcción sobre los márgenes. Itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina », dans: Eduardo Russo (éd.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, pp. 31-42.

Page, Joanna, "The Nation as Mise-en-Scène of film-making in Argentina", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14:3, 2005, pp. 305-324.

Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, Duke UP, 2009.

Rocha, Carolina. "Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism", dans: Cacilda Rêgo & Carolina Rocha (éds), *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 17-34.

Russo, Eduardo (éd.), *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

Smith, Paul-Julian, "Transnational Cinemas; The Cases of Mexico, Argentina and Brazil", dans: Lúcia Nagib, Chris Perriam et Rajinder Dudrah (éds), *Theorizing World Cinema*, Londres-New York, Tauris, 2012, pp. 63-76.

Urraca, Beatriz, « La creación del primer BAFICI : entrevista a Ricardo Manetti », *Imagofagia*, n.º4, 2011.

---

<sup>1</sup> “Lo malo versus Lo nuevo”.

<sup>2</sup> *El Amante*.

<sup>3</sup> *No te mueras sin decirme adónde vas*.

<sup>4</sup> *Historias breves*.

<sup>5</sup> *Pizza, birra, fasso*.

<sup>6</sup> *Mundo Grúa*.

<sup>7</sup> Pour une élaboration de ces caractéristiques, voir Gonzalo Aguilar, *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006; Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008; Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, Duke UP, 2009; et Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, Londres-New York, Tauris, 2012.

<sup>8</sup> *Otros mundos*.

<sup>9</sup> Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Kilómetro 111*.

<sup>11</sup> *Historias extraordinarias*.

<sup>12</sup> Emilio Bernini, Tomás Binder & Silvia Schwartzböck, “Novísimos. Nuevos cines, estado e industria. Conversación con Pablo Fendrik, Mariano Llinás, y Gaspar Schreuer », dans *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. Buenos Aires, n.º8, dic. de 2009, 139-164.

<sup>13</sup> Andrés Di Tella, « Recuerdos del nuevo cine argentino », dans Eduardo Russo (éd.), *Hacer cine*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 250.

<sup>14</sup> Fundación Universidad del Cine.

<sup>15</sup> Le term est employé par Manuel Llinás lors du débat publié dans *Kilómetro 111*, p. 146.

<sup>16</sup> « una transmisión ordenada de saberes entre las generaciones ». Andrés Di Tella, *op. cit.*, p. 250.

<sup>17</sup> Cette génération est particulière présente à l’Université du Cinéma à Buenos Aires, dirigée par un de ses figures de proue: Manuel Antín, souvent considéré comme le père du NCA.

<sup>18</sup> Voir à ce sujet: David Oubiña, “Construcción sobre los márgenes. Itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina”, dans Eduardo Russo (éd.), *Hacer cine*, Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 36-42.

<sup>19</sup> “una ruta europea”, dans Emilio Bernini, Tomás Binder, Sylvia Schwartzböck, *op.cit.*, p. 159.

<sup>20</sup> *Rapado*.

<sup>21</sup> Voir Agustín Campero, *op. Cit.*, p. 25.

<sup>22</sup> Andrés Di Tella, *op.cit.*, p. 251.

<sup>23</sup> Agustín Campero, *op.cit.*, p.39.

<sup>24</sup> Informations basées sur Carolina Rocha, “Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism”, dans Cacilda Rêgo & Carolina Rocha (éds), *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 17-34.

<sup>25</sup> *La Ley del Cine*.

<sup>26</sup> Carolina Rocha, *op.cit.*, p. 18.

<sup>27</sup> John King, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres-New York, Verso, 2000 (1e édition: 1990), p. 259.

<sup>28</sup> Pourtant, il existe aussi une collaboration intéressante entre quelques-uns de ces centres et le cinéma local. Ainsi, Ricardo Manetti, qui prit l’initiative du BAFICI, reste extrêmement reconnaissant à Hoyts – propriétaire américain d’un grand shopping à Buenos Aires, pour son appui financier et logistique au festival. Voir Beatriz Urraca, « La creación del primer BAFICI : entrevista a Ricardo Manetti. », *Imagofagia*, n.º4, 2011, s.l.

<sup>29</sup> Informations basées sur Agustín Campero, *op.cit.*, pp. 41-42.

<sup>30</sup> Manuel Llinás dans *Kilómetro 111*, *op.cit.*, pp. 145-147.

<sup>31</sup> Cf. Agustín Campero, *op.cit.*, p. 25, Jens Andermann, *op.cit.*, p. 9, Gonzalo Aguilar, *op.cit.*, pp. 21-22, Joanna Page, *op.cit.*, p. 13.

<sup>32</sup> David Oubiña, *op.cit.*, p. 37.

<sup>33</sup> Jens Andermann, *op.cit.*, p. 9.

<sup>34</sup> « Bien que la Fondation prête attention aux aspects financiers d’un projet, les facteurs décisifs pour la subvention restent le contenu et la valeur artistique » [Although the Fund looks closely at the financial aspects

---

of a project, the decisive factors to grant support remain the content and artistic value. ] Voir :

[http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/Organisatie/hubert\\_bals\\_fonds/](http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/Organisatie/hubert_bals_fonds/)

<sup>35</sup> The festival film. Cf. Paul Julian Smith, "Transnational Cinemas; The Cases of Mexico, Argentina and Brazil," dans Lucía Nagib, Chris Perriam et Rajinder Dudrah (éds), *Theorizing World Cinema*, Londres-New York, Tauris, 2012, pp. 63-76.

<sup>36</sup> « They employ little camera movement and extended takes without edits; they tell casual or oblique stories, often elliptical and inconclusive and they often cast non-professionals whose limited range restricts their performance to a consistently blank or affectless acting style. 'Festival films' may well be shot in black and white, and will certainly lack a conventional musical score. » Cf. Paul Julian Smith, *op.cit.*, p. 72.

<sup>37</sup> "their work can be grouped under the rubric of cinematic realism insofar as they adhere to devices Bazin had defined, over 50 years ago, as essentially realist, such as location shooting, non-professional actors, deep-focus cinematography, and in particular, the long take » (De Luca cité dans Lucía Nagib, Chris Perriam et Rajinder Dudrah, « Introduction », p. xxix).

<sup>38</sup> "their minimalism, common-place settings and boring dialogues" (Jorge Carnevale cité en anglais dans Rocha 2009: 848).

<sup>39</sup> Paul Julian Smith, *op.cit.*, p. 72.

<sup>40</sup> Voir les conditions de subvention sur le site de la Fondation Hubert Bals.

<sup>41</sup> « European film festivals have celebrated particularly the stark tone of Argentine film productions from these NAC directors. This attempt to raise awareness of the socioeconomic conditions of everyday life in Argentina has been a booming strategy to obtain awards at European film festivals, and thus, to reach foreign investors" (Rocha 27-28).

<sup>42</sup> Borges prit la défense de l'universalisme dans « L'écrivain argentin et la tradition » [El escritor argentino y la tradición] (1951) en invoquant que la tradition 'occidentale' (c.-à-d. dans son cas 'européenne'), est aussi la tradition latino-américaine.

<sup>43</sup> Suggestion faite lors de la table ronde consacrée à l'influence de la fondation Hubert Bals sur le cinéma latino-américain, tenue à l'Université Libre de Bruxelles et modérée par Nadia Lie, le 18 octobre 2012.

<sup>44</sup> Remarque faite par Janneke Langelaan – co-manager du Hubert Bals – lors du débat à l'ULB, voir note précédente.

<sup>45</sup> Sylvia Schwartzböck utilise l'expression 'cinéma des années quatre-vingt-dix' (*cinema de los noventa*) pour se référer au NCA. Voir *Kilomètre 111*, pp. 141-142.

<sup>46</sup> Joanna Page, *op.cit.*, p. 23.

<sup>47</sup> Joanna Page, "The Nation as Mise-en-Scène of film-making in Argentina", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14:3, 2005, p. 312.

<sup>48</sup> David Oubiña, *op.cit.*, p. 33.

<sup>49</sup> *Los muertos*.

<sup>50</sup> *Japón*.

<sup>51</sup> Paul Julian Smith, *op.cit.*, p. 72.